

„Przekładaniec” nr 25/2011, s. 142–154
DOI: 10.4467/16891864PC.12.009.0436

■ JERZY JARNIEWICZ

NIEPOTRZEBNA OPONA NA SKRAJU DROGI, CZYLI MIŁOSZ ROZLICZA SIĘ Z GINSBERGIEM

Niektórzy pamiętają zapewne szczupły tomik wierszy *Znajomi z tego świata*, wydany w Bibliotece NaGłosu przez wydawnictwo Maszachaba w 1993 roku. Jego autorem był Allen Ginsberg. Tomik, w opracowaniu Piotra Sommera, zyskał ponurą sławę, kiedy okazało się, że krakowski wydawca dowiedziawszy się, kim jest Ginsberg – a jak wiadomo, był ćpunem i pedałem – postanowił wycofać gotowy już cały nakład książki i skierować go na przemiał. Na szczęście w porę pojawił inny wydawca, który książki wykupił, przestemplował każdy egzemplarz i rozprowadził. I tak, w blasku wątpliwej sławy, rok 1993 zamienił się nam w rok Ginsberga.

Na wiosnę roku 1993 ukazał się długo oczekiwany kontrkulturowy numer „NaGłosu”, którego autorami byli między innymi John Lennon, Julian Beck, Jack Kerouac, Richard Brautigan i poeci liverpoolscy, a na okładce figurowały dumnie takie hasła, jak LSD, hippies, rock, psychedelia, kontestacja. Nic dziwnego, że dla wielu czytelników zaskoczeniem był tekst, który ten numer otwierał. Był nim bowiem wiersz Czesława Miłosza *Do Allena Ginsberga*, który rok później znalazł się w tomie Miłosza *Na brzegu rzeki*.

Zadziwić mogło to spotkanie wody z ogniem, gdyż pod wieloma istotnymi względami trudno o bardziej odległych i obcych sobie twórców niż Miłosz i Ginsberg. Ginsberg, zmarły w 1997 roku, reprezentował przecież to wszystko, czego Miłosz nigdy nie zaakceptował i czego się obawiał: szaleństwo w swojej klinicznej i metaforycznej postaci, straceńczą braurę i beatnikowską autodestrukcję, irracjonalizm oraz bliżej nieokreślone ciągoty mistyczne, lewacką naiwność i infantylną pogoń za utopią, a wreszcie styl, który niejednokrotnie charakteryzowały nadmiar, pustosłowie i egzaltacja.

Był także Ginsberg, dawny beatnik, jedną z czołowych postaci kontrkultury lat sześćdziesiątych, która Miłosza wprawdzie intrygowała i pociągała, ale do której zachowywał krytyczny dystans. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* pokpiwa wprawdzie z infantylności kontrkultury, której przejawy mógł obserwować na kampusie w Berkeley, i dostrzega jej podobieństwo do bohemy *fin de siècle'u* i do inteligencji rosyjskiej XIX wieku. Ale jednocześnie stwierdza, że kraj Złotego Cielca zamienia się w *najbardziej poetycki i artystyczny kraj na świecie* (Miłosz, 1989: 109), co chyba trudno uznać za wyraz niechęci do obserwowanych przemian. Z drugiej strony był wyraźnie wobec nich nieufny. Niechęć do kontrkultury, kojarzonej, zresztą nie bez racji, ze zwulgaryzowanym marksizmem, dzielił w korespondencji z Herbertem. Obaj patrzyli na nią z wyższościową wiedzą tych, którzy podobnego szaleństwa doświadczyli, dobrze wiedząc, jakie niesie z sobą skutki.

Kontakty Miłosza z Ginsbergiem miały najpewniej charakter akcydentalny, choć niewiele o nich wiemy. Andrzej Franaszek nic o nich nie pisze poza tym, że Miłosz spotykał Ginsberga „wielokrotnie”, ale na jakim gruncie i w jakim charakterze pozostaje tajemnicą (Franaszek 2011: 646). W jego biografii Ginsberg pojawia się tylko jeden raz, w rozdziale *Więźniowie Ulro*, wraz z fragmentem wiersza *Do Allena Ginsberga*. Co bardziej symptomatyczne, wzmianki o Miłoszu nie ma w żadnej z dostępnych mi biografii Ginsberga. O polskim nobliście nie ma też śladu ani w szkicach zebranych Ginsberga, ani w jego zebranych wywiadach (ze wstępem Vac-lava Havla).

Choć relacje łączące Miłosza z Ginsbergiem muszą być dopiero opisane, wiemy, że wiersz *Do Allena Ginsberga* nie jest pierwszą wypowiedzią Miłosza o tym amerykańskim poecie. Jego nazwisko pojawia się w kilku szkicach, w wywiadach i w korespondencji. Do współczesnej poezji amerykańskiej *en bloc* Miłosz podchodził, jak wiadomo, z nieskrywanym sarkazmem, Ginsberg tymczasem należał do poetów, których Miłosz otaczał szacunkiem. Najbardziej jednoznacznie aprobatywna wypowiedź Miłosza o Ginsbergu pochodzi z 1967 roku. Znajdziemy ją w liście do Herberta. Obaj poeci dworują sobie z naiwności i nieodpowiedzialności poetów amerykańskich. Miłosz na przykład wyznaje z dumą:

Zrobiłem karczemną awanturę w lokalu Robertowi Lowellowi i poecie Cre-eleyowi, wrzeszcząc publicznie, że ich pierdolę i że są prowincjonalni, że nie po to uciekałem od polskiej prowincji, żeby w ich zasrane sądy dać się wciągnąć (Herbert, Miłosz 2006: 87).

Podtrzymując ten ton, również Herbert z wyraźną dezynwolturą szydzi sobie z Amerykanów, oświadczając, że Ginsberga w ogóle nie uważa za poetę, i dodaje protekcjonalnie, że to *zresztą miły chłopiec z zupełną kapustą w głowie. Namawiał mnie na haszysz i orgie, ale jestem barbarzyńca i wystarczy mi DWP (dziwka, wódka, papierosy)* (Franaszek, 2011: 645). I co się dzieje? Miłosz natychmiast reaguje na te słowa swojego ówczesnego przyjaciela, odpisując mu: *Bardzo mi przykro, ale myślę, że Ginsberg mimo całej swej hysterii ma rację, nie ty, i że jego Howl jest ważnym poematem. Tak, zgadzam się, wolę Whitmana od Baudelaire'a, ale jeżeli jest się z Whitmanem, to obowiązuje* (Herbert, Miłosz 2006: 95). Co obowiązuje (może „zobowiązuje”?), nie wiemy, list jest eliptyczny, ale sygnalizuje, jak sądzę, ważny dla Miłosza związek Ginsberga z tradycją Whitmana, o którym Miłosz wypowie się wkrótce nieco pełniej i jaśniej. W *Innym abecadle* znajdziemy bowiem wyznanie: *Whitmana poznałem najpierw w polskich przekładach (...) i od razu olśnienie: móc tak pisać jak on! Rozumiałem, że nie chodzi tutaj o formę, lecz o akt wewnętrznej swobody* (Miłosz 1998: 186). Poświęcony Whitmanowi fragment kończy się przywołaniem Ginsberga jako *najbardziej whitmanowskiego spośród amerykańskich poetów*.

Niemal pół wieku po wymianie listów z Herbertem, w których bronił Ginsberga, Miłosz publicznie dał świadectwo swojego stosunku do amerykańskiego poety – w wierszu *Do Allena Ginsberga*. I powiedzmy to od razu: nigdzie nie obnażył swoich słabości i lęków bardziej niż w tym utworze. A stało się to dzięki adresatowi wiersza, twórcy poezji zwanej przez jednych „surową”, przez innych, celniej – „nagą”. Już na pierwszy rzut oka widać, że wiersz skierowany do Ginsberga jest bardziej wierszem o Miłoszu niż o amerykańskim beatniku i hippisie. Na dwadzieścia pięć zdań – akapitów, tylko cztery odnoszą się do Ginsberga, definiują jego twórczość lub jego osobowość, pozostałe zaś dotyczą Miłosza lub podmiotu, który nie bezpodstawnie możemy utożsamiać z Miłoszem. Można więc powiedzieć przewrotnie, że to jeden z najbardziej konfesyjnych wierszy Miłosza i zewnętrznie przynajmniej najbardziej autodemaskatorski, jakby w słowach kierowanych do amerykańskiego poety, który obrażał poczucie przyzwoitości Miłosza wyznaniem i ekshibicjonizmem, Miłosz na swój sposób chciał się odpłacić w tej samej walucie, to znaczy także wyznaniem i ekshibicjonizmem. Jak wiemy, szydził z Lowella, że ten obnaża publicznie swoje słabości. I co się dzieje? W wierszu *Do Allena Ginsberga* Miłosz mógłby pójść z Lowellem w zawody o to, który z nich odkryje bardziej wstydliwą prawdę o sobie. Lowell pisał o szaleństwie, Miłosz o własnym

tchórzostwie, Lowell o alkoholizmie, Miłosz o konformizmie, w jakim się pogrążał, Lowell o rozwodach, Miłosz zaś o hipokryzji, która stała się jego udziałem.

Spróbujmy odtworzyć wizerunek Ginsberga, jaki wyłania się z wiersza Miłosza. Ginsberg nazwany jest tu dobrym człowiekiem i wielkim poetą morderczej epoki, którego szaleństwo doprowadziło do mądrości. Dowiadujemy się, że buntował się przeciw konwencjonalnemu życiu w *imie poezji i wszechobecnego Boga*, w takiej – uwaga! – kolejności. Jego życie i twórczość były wyzwaniem, które Miłosz nazywa *absolutnym*. Używał słów *gorejących* i rzucał zaciekle klątwy jak prorok. Błęźnił i wrzeszczał na neonowej pustyni, jaką jest świat współczesnego Molocha. Plótł, co prawda, dziennikarskie banały i nosił się absurdalnie: paciorki, broda, strój buntownika, ale to śmieszność, którą można mu wybaczyć. I tyle.

Na tle tak scharakteryzowanego Ginsberga Miłosz jawi się jako jego antyteza. I to już na poziomie wyglądu zewnętrznego. Nie ma jak Ginsberg brody, jest ogolony i ostrzyżony. Nie nosi paciorków, ale krawaty. Nie bierze narkotyków, ale pije bourbona, symbol obyczajowości starego pokolenia. Wieczory spędza przed telewizją. To jawnie schematyczna stylizacja na mieszczaucha, na *square'a*, uosabiającego świat, któremu Ginsberg – zarówno w swoim beatnikowskim, jak i hippisowskim wcieleniu – rzucał wyzwanie. Uporządkowane życie mieszczaucha, jakie wiodł Miłosz, znalazło odpowiednik w jego stylu: w zdaniach z przecinkami i kropką.

Ale Miłosz idzie krok dalej. Deklaruje, że ma poczucie zmarnotrawionego życia, które spędził w dobrowolnie przyjętych okowach konwencji i zakazów. Hołdował normalności, choć zdawał sobie sprawę, że jest absurdalna – jakby bał się wolności. Lękiem napawała go nie tylko zrozumiała w przypadku emigranta perspektywa społecznego wykluczenia, ale też, co ważniejsze, mroczne siły tkwiące w nim samym, nie dające się kontrolować ani przewidzieć, wiążące się z irracjonalnością i szaleństwem, które dowodziłyby jego słabości lub czyniły z niego błazna.

Choć to zaskakujące wyznanie u Miłosza, piewcy zmysłowości, także erotyzm był siłą, którą lekcewżył, nazywając jego impulsy *diabelskimi karłami pożądań*. Wyrażenie znaczące, sugeruje bowiem w przywołaniu diabła grzeszny rodowód seksualności, a w obrazie karłów – jej biologiczne, a więc skażone i chore podłoże, związane z manichejską koncepcją upadłej materii.

Takie konfrontacyjne ustawienie wizerunków obu poetów prowadzi wiersz ku realizacji znanego tematu *the road not taken*, „drogi, której nie

obrałem”, by przywołać tytuł głośnego wiersza Roberta Frosta. Miłosz, czy też głos podszywający się pod Miłosza, oświadcza bowiem, że pod koniec życia uświadamia sobie jedno: jego wybór życiowy był wyborem błędnym, zubażającym go i ograniczającym, wyborem po prostu tchórzliwym. Albo inaczej: wybór Ginsberga, ta druga droga, odrzucona, ma w sobie niekwestionowaną wartość i powab, które przemówiły do Miłosza ze zdwojoną siłą pod koniec życia. To stłumione potrzeby, zagłuszone lęki.

Przy czym Miłosz stawia sprawę ostro, w kategoriach niepokojąco kategorycznych i bezwzględnych: albo – albo. Nie myśli o drodze Ginsberga jako o możliwym wzbogaceniu czy urozmaiceniu wybranego przez siebie stylu życia. To jest ta druga, przeciwna mojej drodze. Wyrok jest jednoznaczny: przegrałem, bo wybrałem inną niż Ginsberg drogę, a tym samym moje życie, które było konsekwencją tego wyboru, okazało się całkowitą porażką. *Niepotrzebna opona na skraju drogi*. Dosadny, niepozostawiający wątpliwości obraz klęski: ewokacja jałowości i odrzucenia. Tym boleśniejsze jest to ekshibicjonistyczne wyznanie, że za klęską nie stoją błąd w rozumowaniu, przewrotność losu czy zaślepienie, ale uczucia niskie i żałosne pobudki – konformizm i tchórzostwo.

A także brak akceptacji dla ludzkich słabości. Zadziwiająco brzmią słowa: *Nie wolno pobbłażać sobie, pozwalając na nic-nierobienie, rozmyślać o swoim bólu, nie wolno szukać pomocy w szpitalu i u psychiatry*. To oczywiście całkowite przeciwieństwo Ginsberga, który nie tylko spędził miesiące w szpitalu psychiatrycznym, podobnie jak jego matka, ale też pisał o swoim bólu i szaleństwie w wierszach. Odezwała się tu pogarda Miłosza wobec tych, którzy sami sobie rady nie dają, jakiś niemal purytański kult pracy, przedsiębiorczości, polegania na samym sobie (*self-reliance*). Ta pogarda dla słabości, już w tym wierszu uświadomiona, nazwana i przewzyciężona, przejawiała się w najbardziej zadziwiającej i zwulgaryzowanej formie w komentarzu Miłosza na temat Lowella, nie jako poety, ale jako człowieka, który musi zmagać się ze swoimi upiorami:

Lowell co pewien czas lądował w klinice, nie mogłem oprzeć się myśli, że gdyby wrzepić mu piętnaście razy bizunem na goło, zaraz by mu przeszło. Uznaję, zazdrość przeze mnie przemawiała: jeżeli ja nie mogę sobie pozwolić, dlaczego on ma sobie pozwalać (Miłosz 1991: 24).

Proszę zwrócić uwagę: baty należą się Lowellowi nie za to, że się nad sobą w poezji rozczula, prostytuując w ten sposób poetycki talent, ale że w ogóle ma problemy psychiczne i potrzebuje pomocy. Dziwne, że

w czasach pogłębionej świadomości tego, czym jest choroba psychiczna, w czasach R.D. Lainga i antypsychiatrii, wykazujących społeczne źródła zaburzeń psychicznych, dla Miłosza problemy tego rodzaju dają się prosto wyleczyć – batem, bo to kaprys, fanaberia pieścuchów losu.

O ile jednak Lowell irytował Miłosza, o tyle Ginsberg, który też co pewien czas lądował w klinice, cieszył się jego szacunkiem. Skąd ta rozbieżność? Wydaje się, że ważną rolę odegrał tu Blake’owsko-Whitmanowski rodowód Ginsberga, a także jego odmiennosc – był tak od Miłosza inny, że Miłosz ze swoim poczuciem tożsamości nie czuł się w jego cieniu zagrożony. Lowell natomiast był zbyt blisko Miłosza, zbyt mu podobny, a tym samym to, co było w nim inne, było groźniejsze i trudniejsze do strawienia. Szaleństwa Lowella zagrażały Miłoszowi realnie, szaleństwa Ginsberga takiego zagrożenia nie stanowiły – były mu obce, od niego za daleko.

Warto zwrócić uwagę, że wiersz *Do Allena Ginsberga* czytany w kontrkulturowym „NaGłosie”, w towarzystwie innych tekstów kontrkultury, miał dużo większą siłę rażenia niż w tomie *Na brzegu rzeki*. Tutaj wiersze go poprzedzające spełniają funkcję skutecznych buforów, osłabiając efekt, jaki na czytelniku robi wyznanie noblisty: moje życie jest jak zużyta opona na skraju drogi. Bezpośrednio przed wierszem do Ginsberga znajdziemy *Thumacząc Annę Świrszczyńską na wyspie Morza Karaibskiego*. To, że Miłosz zajął się poezją tej akurat poetki, ba, że w 1996 napisał o niej swoją jedyną monografię, *Jakiegoż to gościa mieliśmy*, mogło być podobnym zaskoczeniem co wybór Ginsberga na adresata wyznania życiowej klęski. Wydaje się więc, że sąsiedztwo Świrszczyńskiej i Ginsberga nie jest przypadkowe, to bowiem dwoje poetów reprezentujących pod wieloma względami nie tylko to, czym Miłosz nie był, ale co, na pozór przynajmniej, było mu całkowicie obce. Przy czym o Ginsbergu mógłby Miłosz powiedzieć to samo, co napisał o Świrszczyńskiej, że *jej dzieło poetyckie ofiarowuje się jako spełniony los, ale spełniony nie poprzez artyzm, z życiorysem gdzieś w tle, ale jako jedność wierszy i osoby* (Miłosz 1996: 5).

Przed wierszem o Świrszczyńskiej znajdziemy w tomie krótki liryk, *Jeszcze jedna sprzeczność*. Sam jego tytuł przywołuje Whitmanowską kontradiktoryjność, a czytelnika przygotowuje do lektury dwu następnych utworów, które mogą z razu wydać się sprzeczne z głoszonymi przez Miłosza opiniami. Tymczasem pojawiają się tu wątki podjęte później w wierszu *Do Allena Ginsberga*: alternatywne wybory życiowe, poszukiwanie mądrości, udawanie, że jest się takim jak inni. Wiersz ten, jeszcze w sposób ogólny i niesprecyzowany, zapowiada najważniejsze tematy rozmowy

Miłosza z Ginsbergiem, ustawia je w kontekście trwalszych sprzeczności i ambiwalencji charakteryzujących twórczość Miłosza.

Przy omawianiu kontekstu wiersza *Do Allena Ginsberga* warto zwrócić uwagę na to, że edycja angielskojęzyczna ma inny układ utworów (jak powiedziała mi Joanna Zach, wpływ na to miał Robert Hass, współautor przekładów). Wiersz „ginsbergowski” poprzedzony jest tutaj innym wierszem, *Sarajewo*, budując całkiem odmienną ramę odniesień. *Sarajewo*, które Miłosz opatrzył zadziwiającym, bo plasującym się na granicy auto-parodii komentarzem, że *może to nie jest wiersz, ale przynajmniej mówię, co czuję*, nie tyle dotyczy wojny na Bałkanach, ile jest rozliczeniem generacji lat sześćdziesiątych, jej pacyfizmu i utopijności. To chyba najbardziej krytyczna wypowiedź Miłosza na temat kontrkultury, gdyż formacja ta obarczona zostaje przez niego odpowiedzialnością za współczesne zbrodnie: *Kłamliwa była rewolta młodości porywającej się na odnowę Ziemi i tamto pokolenie samo na siebie wydaje teraz wyrok. To teraz potrzebna byłaby rewolucja, ale zimni są, którzy kiedyś byli gorący*. Pamiętajmy, że Ginsberg był nie tylko jednym z przedstawicieli tej generacji, ale jej duchowym przywódcą i współautorem kontrkulturowej rewolty. *Sarajewo* przygotowuje więc anglojęzycznego czytelnika do lektury wiersza *Do Allena Ginsberga* w świetle wyrażonej w nim krytyki, proponując niejako polemiczne uzupełnienie wizerunku tego poety.

Zarówno w polskiej, jak i anglojęzycznej edycji kontekst, w jakim pojawia się wiersz *Do Allena Ginsberga*, sąsiedztwo innych wierszy, nie jest przypadkowe: powiedziałbym, że pełni rolę osłonową, problematyzuje jego odczytanie, narzuca odmienne perspektywy, relatywizuje wyrażone w absolutnej formie wyznanie klęski. Uniemożliwia lekturę wprost, wklajając ją w niejednoznaczne konteksty. Twierdzę, że zbudowanie takiego problematycznego sąsiedztwa wynikało z kłopotów, jakie Miłosz odczuwał w związku z powstaniem wiersza. Ujawniły się one najdobitniej w jego wypowiedziach na temat tego utworu, o czym jeszcze będzie tu mowa.

W wierszu *Do Allena Ginsberga* Miłosz mówi o nim *dobry człowieku*, zanim jeszcze nazwie go poetą. Ginsberg jest więc „dobry”, jakby na wspomnienie Mickiewiczowskiej frazy, że łatwiej napisać książkę niż dobrze przeżyć dzień. Można oczywiście przyjąć, że *Allen, dobry człowieku* jest wyłącznie skonwencjonalizowanym zwrotem, protekcjonalnym gestem, poklepywaniem kolegi po plecach. Sądę jednak, że za tą frazą kryje się Miłoszowska aksjologia. *Dobry człowieku, wielki poeto* – to znaczący porządek epitetów, ujawniający pierwszeństwo etyki przed estetyką, które

paradoksalnie wyjaśnia zainteresowanie Miłosza Różewiczem, choć obaj poeci inaczej zarówno etykę, jak i estetykę pojmowali. Miłosz w swoich komentarzach o współczesnej poezji, w tym poezji amerykańskiej, skupiał się wielokrotnie na warstwie ideowej, na jej funkcji kreowania światopoglądu i postaw. Pierwszoplanowe znaczenie miało dla niego to, czemu dana poezja służy i jakie spełnia zadania w pogrążonym w chaosie świecie. Znaczące, że nie pisał o warstwie językowej, choćby o intonacji, składni czy leksyce, o formach i gatunkach. To już Herbert, przypuszczając swój nierozumny atak na poezję francuską, odwołał się do zagadnień formalnych, pytając retorycznie: *Jak można o kurwach aleksandrynem? To ich skończyło* (Herbert, Miłosz 2006: 93). W wierszu *Do Allena Ginsberga* Miłosz, pisząc o swoim amerykańskim koledze, pomija formalną stronę jego poezji, podobnie jak pominął ją w *Wizerunku bestii*, w piętnastym rozdziale *Widzeń nad zatoką San Francisco*, gdzie Ginsberg posłużył mu jedynie jako prorok wieszczący nadejście czasów Molocha. Wielkość Ginsberga, jeśli mielibyśmy zdać się na to, co możemy wyczytać z wiersza Miłosza, polega na tym, że nie bał się niekonwencjonalnego życia, rzucał wyzwanie dominującej obyczajowości, zakwestionował materializm Zachodu i szukał sposobów kontaktu z transcendencją.

Biorąc w obronę Ginsberga, Miłosz przypuszcza też kolejny atak na ironię, która – zgodnie z jego słowami – okazuje się co najwyżej muzealnym eksponatem, pozbawionym wartości inne niż dawanie świadectwa czasom niewiary. Przed ironią, która zbliża się niebezpiecznie do nihilizmu, przestrzegał już w 1965 roku we wstępie do antologii polskiej poezji powojennej: *Ironia to dwuznaczna i czasem groźna broń, często znieprawia rękę, która się nią posługuje. Od protestu, który zakłada maskę śmiechu, do nihilistycznego przyzwolenia jest zaledwie jeden krok* (Miłosz 1965: 13). W wierszu do Ginsberga zderza ironię z bluźnierczym wrzaskiem amerykańskiego beatnika – ten *wrzask* to, jak można się domyślać, Miłoszowski przekład *howl*, słowa będącego tytułem pierwszego poematu Ginsberga, tłumaczonego zazwyczaj jako *skowyt*. Że Miłosz myślał o tym nawiązaniu, widać w przekładzie jego wiersza na angielski, gdzie *wrzask* jest oddany właśnie jako *howl*, choć *howl* oznacza wycie psa czy wilka, zwierzęcia raczej niż człowieka.

Wrzask ten (czy skowyt), będący absolutnym wyzwaniem, zacieklą kłatwą proroka, jest waloryzowany przez Miłosza dodatkowo. W odróżnieniu od ironii, która jest dzieckiem intelektu, wrzask jest głosem pasji. Miłosz przejmując tu tradycyjne rozróżnienie, widoczne także u Yeatsa, między

namiętnością a intelektem. Yeats, malując w *Drugim przyjsciu* apokaliptyczny obraz końca zachodniej cywilizacji, wśród jego przyczyn wymienił właśnie brak pasji u tych, którzy tę cywilizację tworzą, i rozbudzoną żarliwość tych, którzy niosą jej zagładę: *Najlepsi tracą wszelką wiarę, a w najgorszych/ kipi żarliwa i porywcza moc* (przeł. Barańczak). W *Dziecięciu Europy* Miłosz, posługując się podobnym przeciwstawieniem, idzie nietzscheańskim tropem i stwierdza, że *Głos namiętności lepszy jest niż głos rozumu,/ Gdyż beznamiętni zmieniać nie potrafią dziejów*. Ginsberg jako jeden z niewielu poetów amerykańskich był człowiekiem namiętności, która pozwoliła mu wpływać na kształt dziejów, odgrywać znaczącą rolę społeczną, stanąć na czele wielkiego społecznego ruchu.

Wiersz Miłosza do Ginsberga nie jest obrazem trwałego stanu rzeczy, ale zapisem procesu krystalizowania się stanowiska poety. Od zadziwiającej deklaracji klęski i przeciwstawienia dwóch postaw życiowych Miłosz przechodzi do stworzenia płaszczyzny porozumienia i wspólnoty. Ostatnie wersy wiersza inaczej rozkładają akcenty: *byłem tak inny, ale w tej samej służbie nienazwanej*. Z inności przechodzi w tożsamość. Zmienia się tu nie tylko rozłożenie akcentów, ale i dykcja: jeszcze kilka wersów wyżej Miłosz nie wahał się opisywać działalności Ginsberga w najbardziej patetycznych słowach, przywołując obraz starotestamentowego proroka przemawiającego w imieniu Boga. Pod koniec wiersza, ogłaszając swoje powinowactwo z Ginsbergiem, obniża dykcję i operuje peryfrazą. *Służba nienazwana* to już nie proroctwo, kapłaństwo ani nawet nie wzniosła *poezja*, ale *czynność pisanie wierszy*. Unika w ten sposób obciążonego aksjologicznymi założeniami, a może i lekko pretensjonalnego terminu. *Wiersz* jako synekdocha *poezji* sztukę tę, *pars pro toto*, konkretyzuje, nadaje jej wymiar techniczny, a w warstwie językowej uzwyczajnia jako słowo głębiej niż *poezja* osadzone brzmieniowo w polszczyźnie.

Ciekawym zabiegiem prozaizującym, chroniącym przed patosem, jest również to, co się dzieje między przedostatnim a ostatnim zdaniem wiersza, kiedy dowiadujemy się, że służba jest *nienazwana* nie dlatego, że wykracza poza możliwości języka, że należy do sfery pozawerbalnej duchowości, ale dlatego, że językowi albo jego użytkownikom brakuje lepszych określeń. To „nienazwanie” nie wiąże się więc z problemem niewyraźności, ale jest konsekwencją jedynie akcydentalnej ułomności języka, *braku lepszych wyrażeń*.

Dające się zauważyć w końcówce wiersza uzwyczajnienie jest jednak czymś więcej niż gestem ostrożności poety, który poznał niebezpieczeń-

stwa patosu i próbuje go teraz uniknąć. To raczej konieczność wynikająca z tego, że żyje się w świecie, w którym *niezwykłe zamienia się w powszednie*, a w dalszej kolejności – gdzie tworzenie wierszy nie stawia nas wyżej niż wynalezienie kołowrotka i tranzystora, przedmiotów ongiś niezwykłych, dziś oczywistych, a tym samym odartych z aury wyjątkowości.

Z przekonania, że niezwykle traci swój czar, wynika też rezygnacja z oczekiwania, że sztuka czasów współczesnych zostawi po sobie dzieła na miarę średniowiecznych katedr. Rezygnacja ta nie jest dowodem sprzeciwu wobec klisz, jak można by się spodziewać, choć przecież przywołanie gotyckich katedr może być sygnałem anachronizmu i utraty kontaktu z rzeczywistością. Tu raczej jest pesymistyczną konstatacją, że nowe średniowiecze, jakim miały być czasy kontrkultury, nie zrodzi katedr, tego dowodu duchowych aspiracji człowieka, a więc i śladu nieustannego dążenia, pokonywania siły grawitacji i oporu materii. Doskonałość ustępuje miejsca czemuś, co bliżej życia i rzeczywistości: nieustannemu dążeniu.

Na zakończenie wróćmy do komentarzy Miłosza na temat wiersza *Do Allena Ginsberga*. W żadnym z wywiadów nie powtarza Miłosz tego, co powiedział w wierszu. Więcej: wszędzie próbuje się od tego wiersza zdystansować, albo wekslując rozmowę, albo przez ironię. O amerykańskim poecie wypowiada się natomiast krótko w rozmowie, jaką przeprowadził dla „Paris Review” w 1994 roku Robert Faggen. Miłosz nazywa swój wiersz „problematycznym” (*tricky*), po czym relacjonuje krótkie spotkanie z Ginsbergiem, kiedy autor *Skowytu* podszedł do niego i powiedział: „Widzę, że nie jest pan aż taki mieszczański, *square*, jak pan sam o sobie pisze” (Haven 2006: 158), a wreszcie wyznaje:

Mój stosunek do Ginsberga jest niejednoznaczny. Jego *Kadisz* to w pewnym sensie koszmarny tekst, ale bardzo odważny. Trudno uwierzyć, że można tak... tak opowiadać o szaleństwie matki, opisując jego kolejne stadia. Zawsze potępiałem tego typu osobiste niedyskrecje. Jestem zaszokowany, ale i nieco zazdroszczę odwagi Ginsbergowi, i o tym właśnie mówię w wierszu, który dla niego napisałem. (Haven 2006: 158–159; mój przekład)

Ciekawe jest zafałszowanie, jakiego dopuszcza się tu Miłosz, opowiadając o swoim wierszu, jakby się tego wiersza wstydził albo spychał go usilnie na margines. Bo konia z rzędem temu, kto odnajdzie w wierszu jakikolwiek ślad szoku czy zniecierpliwienia postawą Ginsberga. Jakąś szczątkową choćby próbę denuncjacji. Jeśli Miłosz odczuwał coś takiego, to nie napisał o tym w wierszu. Kiedy sam zapytałem go o to podczas

krótkiego wywiadu dla łódzkiego dodatku „Gazety Wyborczej”, odpowiedział:

Moje wiersze są bardzo często ironiczne i mają ironię wielostronną. Ten wiersz *Do Allena Ginsberga* jest wierszem ironicznym: samoironicznym i ironicznym w stosunku do Ginsberga. Przy całej sympatii odsyła go do pewnej epoki lat sześćdziesiątych, przyznaje tej rewolcie duże zalety, ale mówi: ja nie, ja w tym nie brałem udziału, ja patrzyłem na to z boku. Czytając moje wiersze, trzeba pamiętać o tej warstwie ironicznej. Na przykład mój cykl *Świat. Poema naiwne* jest brany dosłownie, a to utwór ironiczny (Miłosz 1995).

Ta wypowiedź wydaje mi się symptomatyczna. Jest unikowa i mistyfikująca, nie tyle w przypomnieniu roli ironii, ile w jej niby równym w tym wierszu rozłożeniu. Jest też zasadnicza różnica między retoryką wiersza do Ginsberga a stylizacją cyklu *Świat. Poema naiwne*. Postawiłbym tezę, że Miłosz dystansując się od wiersza, nie rozpoznawał się w osobie, która ten wiersz napisała. Albo inaczej: pisząc ten wiersz, wyznanie klęski, był kimś innym. Pozwolił sobie na wyrażenie prawdy chwili, prawdy związanej z doświadczeniem pisania wiersza, gdy „ja” zawiesza się i otwiera na swoje przeciwieństwo. Miłosz, jak wiemy, czytał i tłumaczył Yeatsa. Jego rolę w wierszu do Ginsberga można wytłumaczyć, odwołując się do Yeatsowskiej koncepcji Maski. Maską dla Yeatsa była obrazem tego, czym jaźń chciałaby być, co uważa za najbardziej godne podziwu. To swojego rodzaju antyteza, przeciwieństwo jaźni, która próbując stać się kimś diametralnie innym, stwarza napięcie, z którego wyrasta sztuka (Unterecker 1977: 16). Ilustrując funkcję Maski, Yeats przywołał przykład Szekspira, który jako człowiek był ponoć słaby i pozbawiony pasji, ale poprzez Maskę „stworzył najpełniejszą sztukę namietności” (Yeats 1997: LXI). Czy Ginsberg, nie ten realny, ale wykreowany przez Miłosza w wierszu, który od konstatacji różnicy zmierza ku afirmacji pozbawionej patosu wspólnoty, nie jest Maską Miłosza, antytezą jego jaźni?

A może należałoby uznać Miłoszowskiego Ginsberga za Jungowski Cień? Za ten obszar psychiki, na którym znajdują się wyparte przeżycia i własności psychiczne uznane przez ego za niebezpieczne, ale potrzebne w procesie kształtowania się pełnej osobowości:

Cień jest problemem moralnym, który rzuca wyzwanie całej ego-osobowości, albowiem nikt nie potrafi zrealizować cienia, nie rozwijając w poważnym stopniu stanowczości moralnej. Przy realizacji tej chodzi przecież o to, by uznać rzeczywistość ciemnych aspektów własnej osobowości. Akt ten jest nieodzow-

ną podstawą wszelkiego rodzaju samopoznania i dlatego spotyka się z poważnym oporem (Jung 1993: 68–69).

Być może taki wiersz jak *Do Allena Ginsberga* mógł napisać tylko człowiek dochodzący do kresu życia, a więc to życie domykający, wtedy bowiem to, co aktualne, ujawnia wartość tego, co mogłoby być, to, co na powierzchni, odsłania to, co tkwi w głębi, ja może spotkać się z nie-ja jako swoim dopełnieniem, które nie unieważnia go, a ostatecznie dookreśla.

Bibliografia

- Franaszek A. 2011. *Miłosz. Biografia*, Kraków: Znak.
- Ginsberg A. 1993. *Znajomi z tego świata. Wiersze z lat 1947–1985*, Kraków: Maszchaba.
- Haven C.L. (red.) 2006. *Czesław Miłosz. Conversations*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Herbert Z., Miłosz Cz. 2006. *Korespondencja*, Warszawa: Zeszyty Literackie.
- Jung C.G. 1993. *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, Warszawa: Czytelnik.
- Miłosz Cz. (red.) 1965. *Post-War Polish Poetry*, Harmondsworth: Penguin Books.
- Miłosz Cz. 1989. *Widzenia nad Zatoką San Francisco*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- 1991. *Rok myśliwego*, Kraków: Znak.
- 1994. *Na brzegu rzeki*, Kraków: Znak.
- 1995. *Poeeci piszą przeciw śmierci* (z Czesławem Miłoszem rozmawiają Joanna Podolska i Jerzy Jarniewicz), „Verte” 60, dodatek „Gazety Wyborczej Łódzkiej” 30.06.1995.
- 1996. *Jakiegoż to gościa mieliśmy. O Annie Świrszczyńskiej*, Kraków: Znak.
- 1998. *Inne abecadło*, Kraków: Znak.
- 2001. *New and Collected Poems 1931–2001*, London: Penguin Books.
- „NaGłos” 9–10 (34–35), luty/marzec 1993.
- Unterecker J. 1977. *A Reader's Guide to W.B. Yeats*, London: Thames and Hudson.
- Yeats W.B. 1997. *Wiersze wybrane*, Wrocław: Ossolineum.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, Allen Ginsberg, kontrkultura, poezja beatników, poezja konfesyjna

A DISCARDED TIRE BY THE ROAD. OR MIŁOSZ SETTLES UP WITH GINSBERG

The article discusses Czesław Miłosz' ambiguous relationship with American beat and confessional poetry, and with the counterculture of the sixties, focusing on one of his late poems dedicated to Allen Ginsberg published in *Facing the River* in 1994. The poem, though ostensibly about Ginsberg, is in fact one of the most confessional poems Miłosz has ever written, presenting his own life as failure, "a discarded tire by the road", and setting up Ginsberg as an exemplary wiser poet, "who persisting in folly attained wisdom". Seemingly, it is hard to think of two more different personalities than Miłosz and Ginsberg. On the other hand, however, Ginsberg was to Miłosz the true heir to Whitman, whom Miłosz has always admired. It is argued here that in the poem discussed, Ginsberg served Miłosz as his antithesis, a Yeatsian mask, or a Jungian shadow, representing everything that Miłosz, with his admitted contempt for any trace of weakness and mental instability, has never been or valued.

Key words: Czesław Miłosz, Allen Ginsberg, counterculture, beat poetry, confessional poetry

